Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sachgeschichte der dramatischen Dichtung von Dr. MAX SCHERRER. Rascher & Cie, Verlag, Zürich 1919. 428 pp.

Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist zeitgemäss und ohne Anflug von Propaganda. Leider ist das Buch mit beinahe eintausend Anmerkungen unter dem Text keine einladende Lektüre. Selbst der fachliche Besprecher wünschte sich eine Behandlung des Gegenstandes im halben Umfang des Textes. Weniger wäre auch hier mehr gewesen. Der anscheinend deutschschweizerische Verfasser nennt Muncker, Erich Schmidt und Wölfflin als seine Lehrer, was die bei seinem Erstling auffallende geschichtliche Grosszügigkeit in der Stoffbehandlung erklären hilft, aber auch die eine oder andere Einseitigkeit in der Auffassung und den oft preziösen Ausdruck. Im ganzen gibt er ein ungemein reichhaltiges und gewichtiges Buch, dem auf knappem Raum nicht leicht gerecht zu werden ist, weil es ausser seinen eigentlichen Ergebnissen viele fruchtbare Anregungen und zahllose interessante Kleinigkeiten enthält. Sicher wären die Hauptsachen noch stärker herausgekommen, wenn das Nebensächliche an Belegen, Parallelen und Literaturnotizen nicht zuviel des Raumes einnähme.

Die Untersuchung unternimmt es, " aus der wechselnden Verfassung der dramatischen Heere und der dramatischen Kriegführung Einblicke in den Wandel der dramatischen Form zu gewinnen." Es " sollte an den Sonderaufgaben, die der Kampf, in seinen Abstufungen vom Einzelgefecht bis zur offenen Feldschlacht, dem Drama stellt, ein Jahrhundert seiner formal-technischen Entwicklung aufgezeigt werden." Und zwar sollen " die Darlegungen über die dramatische Kampfform mit der Untersuchung des kriegerischen Gehalts Hand in Hand gehen." Zur dramatischen Form kommen " die kriegerischen Sachprobleme, die Fragen der Kampfauffassung, des dichterischen Erlebens des Krieges bis herunter zu der Stellung der Dramatiker zum historischen und zeitgenössischen Heerwesen und seiner Spiegelung in der Dichtung."

Die Einleitung behandelt hauptsächlich Wilhelm Schlegels Ausführungen über den Krieg als Vorwurf der Tragödie. Schlegels feinsinnigen Erörterungen hätten sich hier am besten gleich die seiner Nachfolger angefügt. Scherrer erwähnt allerlei, z. B. Mendelssohn (S. 23), Gerstenberg (S. 57 ff.), Tiecks Ansicht vom

Götz (S. 80), aber es hat keinen inneren Zusammenhang. Wo Lessings 17. Literaturbrief behandelt wurde (Scherrer, S. 46 f.), durfte Herders wichtige Erwiderung darauf, *Werke,* Suphan, Bd. II, S. 230 f., nicht fehlen. Klarstellung der theoretischen Forderungen hätte die dramatische Behandlung des Kriegs, die Stellung der Schlacht innerhalb des Dramas, der Episode innerhalb der Schlacht, die Verknüpfung von Krieg und Charakter usw. ideen- und formgeschichtlich klargemacht.

Die eigentliche Untersuchung hat vier Abschnitte: I. Von der französischen Form zum nationalen Schlachtfestspiel, II. Shakespeare und das Kampfstück des Sturms und Drangs, III. Die Verfestigung der Form, Stildrama, Kampftheatralik und Theatralsatire, IV. Das deutsche Kriegsdrama in seiner Blüte. Der I. Abschnitt umfasst die Entwicklung von Gottsched bis zu Klopstocks *Hermanns Schlacht,* II. hauptsächlich *Götz von Berlichingen,* den jungen Klinger und den jungen Schiller, III. behandelt Klingers Reife, Goethe in den achtziger Jahren, die theatralische Ausmünzung der Kampfmotive, das spätere Ritterstück, Kotzebue und den Theatergötz, dazu Tiecks Satire, IV. die Klassik Schillers, Kleists Kriegsdramatik, *Faust II. Teil.* Im Anhang werden noch 1. Die Waffe, 2. Die Wunde, 3. Das Pferd betrachtet. Wie der Verfasser etwas geheimnisvoll sagt: "Neue Gesinnung erweist sich sprechend am Kleinwerk." Das Buch schliesst mit einem brauchbaren Register von Personen und Sachen.

Im allgemeinen will uns die Untersuchung vom französischen Vorbild fort und hin zum englischen führen, von Corneille und Racine zu Shakespeare. Die klassische französische Tragödie gibt das Kampfgeschehnis hauptsächlich als Vergangenheitsbericht, Shakespeare als "Lokal" und als Aktion. Goethes *Götz* bezeichnet hier die Wegscheide. Schon Gottsched will mehr geben als die Franzosen, aber erst Elias Schlegel wählt die Schlacht selbst zum Vorwurf, und zwar in einem vaterländischen Schlachtstoff; er bleibt dabei allerdings in Gottscheds Technik. Die seelischen Wirkungen des Siebenjährigen Krieges sind nicht gering anzuschlagen, wie Klopstock in diesem Zusammenhang bezeugt. Scherrer, S. 49, nennt die unmittelbare Wirkung des Krieges gering, S. 74 (auch 393) wandelt nach ihm derselbe Krieg die scharfe Trennung von Leier und Schwert. Das ist ein Widerspruch, der sich aus dem allgemeinen Fehler erklärt, geistige und literarische Wirkungen nur dann anzunehmen, wenn eine grosse Persönlichkeit, ein grosser

Dichter zu sehen und mit Händen zu greifen ist. Hier täte eine neue Seelenkunde not, eine wahre Demokratisierung des Geisteslebens, die unhaltbare Auffassungen vom Genie und Helden, überhaupt vom Einzelnen in seinem Verhältnis zum Geistesleben und zum Volksgeist erledigte und gleicherweise berühmte Redensarten wie die vom "Fluch der Uebergangszeiten" und "Mangel an Selbstzucht," wovon Scherrer S. 23; 259 hinsichtlich Elias Schlegels und Tiecks redet. Dramatische Gestaltungsgabe hat man oder man hat sie nicht; man kann sie sich hemmen, vielleicht sogar wie jede Gabe zugrunde richten, aber man kann sie sich nicht willkürlich geben, und damit endet die persönliche Verantwortlichkeit vorm hohen Stuhl der Kritik. Würde andererseits die Kritik mit mehr geistiger Zucht und mit wahrer Ehrfurcht vor allem Geistigen betrieben, so würde sich literarische Nachfrage und literarisches Angebot viel besser ordnen.

Klopstock fühlte sich seiner Zeit innerlich stark gepackt vom Krieg, und nach seiner Gabe zum poetischen, d. h. zum lyrischen Ausdruck gezwungen (Scherrer, S. 56). Seine *Hermanns Schlacht* stellt einen "überraschend neuartigen und fördernden Versuch zur Lösung des Schlachtproblems" dar, indem sie zwei neue technische Mittel einführt: die Beobachtung der Schlacht von der Bühne her und "das Lokal," eine Raumvorstellung, die nichts mehr mit dem althergebrachten Geviert der Schaubühne zu tun hat. Klopstock wird im Laufe der Entwicklung noch mehrmals erwähnt: bei Schillers und Kleists reifer Kriegsdramatik (S. 323; 366.) In der *Jungfrau von Orleans* wird geleistet, was Klopstock anstrebte, nämlich "die blutige, schöne Todesschlacht in geschlossener Form zu triumphaler Geltung gebracht; allerdings als Schlusstein eines reichen Dramas, nicht—dies war der unheilbare Irrtum des Bardiets—als sein alleiniger Inhalt." Und Kleist in seiner *Hermannschlacht* vollendet die Stimmungstendenzen des Lyrikers Klopstock.

Die nächsten Schritte nach Klopstock heissen *Götz* und *Die Räuber*. Jener gewinnt dem Kampfdrama die Welt des Kriegerischen, und darin ausschlaggebend, den kriegerischen Geist; diese vollenden *Götz,* indem sie Goethes kühne Einseitigkeit überwinden und der Dichtung und dem Theater zugleich ihr Recht geben. Denn ohne Frage hatte Goethe im *Götz* eine Trennung von Literatur und Bühne verursacht. Wo hernach das ritterliche Kampfstück der Jakob Maier, Babo, u. a. weiterschreitet, gewinnt nur

das Theater und nicht die Dichtung; hingegen die dichterisch bedeutsamen Dramatiker, die auch im Kriegerischen Eigenes zu geben hatten, wie Klinger und Maler Müller, finden den Weg nicht zum Theater. Schiller nun auf dem Wege von den *Räubern* zu *Wallenstein* erfasst das Kriegerische sowohl poetisch als auch bühnentechnisch immer mächtiger. Rollten *Die Räuber* nebenbei auch noch "die grosse soldatische Frage der Zeit" auf, so gab Schiller im *Wallenstein* nicht nur "der deutschen Literatur das beste Kriegsdrama, das sich im universalen Erfassen der kriegerischen Welt neben Shakespeare stellen kann," sondern auch eins der grossen heroischen Feldherrndramen der Weltliteratur. Das Formproblem beherrscht im *Wallenstein* alle stofflichen Interessen, deshalb nimmt es nicht Wunder, wenn darin vom Dreissigjährigen Krieg verhältnismässig wenig zu sehen ist, keine Soldateska und keine kriegerische Kraftentfaltung. Nur in *Wallensteins Lager* erscheint der Fürst des Krieges, wie das schon Kühnemann im Wallenstein-Kapitel seines Schillerbuches ausgeführt hat. Immerhin ist in der Trilogie eine reiche kriegerische Welt von soldatischen Charakteren und Problemen, nur im Unterschied zu den Jugendstücken Schillers "in der Weite der Geschichte behandelt." Neben *Wallenstein* als "dem Kanon der Heeresdarstellung" steht die *Jungfrau von Orleans* als "das beherrschende Schlachtstück der ganzen Epoche." Neu ist hieran die symbolische Ausgestaltung der Schlachtbeobachtung, der Teichoskopie, womit eine Entwicklung seit Klopstock abgeschlossen ist. Mit Scherrer S. 313: "Die gesamte Entwicklung der dramatischen Schlachttechnik ist nichts anderes, als ein Ringen der beschränkten, allseitig eingeengten Darstellungsmittel der Bühne mit dem unbegrenzten Vorwurf, tiefer gefasst ein Bemühen, den auseinanderstrebenden, uferlosen Schlachtstoff in einen dramatischen Brennpunkt zu sammeln, ihn künstlerisch zu organisieren." Naturwahre Schlachten haben mit der Kunst nichts zu tun, wie Schikaneder und Grabbe zeigen. Die *Jungfrau* bietet so eine Synthese der strengen und der freien Schlachtform. "Sie vermeidet das shakespearisierende Getümmel auf der einen, die klassizistische Verflüchtigung der Vorgänge auf der andern Seite."

Goethes hier zu betrachtende Entwicklung geht vom *Götz* über *Egmont* zum *Faust*. Nach *Götz,* dem "mächtigsten Antrieb" für das Kampfdrama, kommt *Egmont* zwar nicht kampftechnisch inbetracht, wohl aber durch seine geistige Bedeutung. "Er begründet

das Kriegerische tief als das Urbedürfnis der Mannesnatur, die ihr Leben erst geniesst, wenn sie es einsetzt (S. 183). Ich möchte eher dafür "das Heldische" setzen, Egmont ist m. E. ebenso viel oder wenig "kriegerisch" wie Valentin. "Leb ich nur, um aufs Leben zu denken?" Der Satz verträgt sich mit einem Wertherdasein ebenso gut wie mit einem Faustschicksal; so leuchtet es mir nicht ein, wie Egmont "das soldatische Ideal des Sturmes und Dranges" darstellen soll. *Egmont* liegt noch auf der Grenze, mit *Iphigenie* vollzieht sich Goethes Abkehr von der Kampfgestaltung der Geniezeit und die Hinwendung zur Kampfform der französischen Klassik. Im zweiten Teil des *Faust* wird der Krieg und der Krieger allegorisiert, während der *Götz* samt Sturm und Drang sie individualisierte und Schiller im *Wallenstein* sie typisierte. Ja, der kriegjauchzende Stürmer und Dränger Goethe endet als Pazifist, darin Lessing ähnlich. Wie Scherrer S. 384 schreibt: "Er spricht zu Eckermann berühmte Worte gegen den Nationalhass. Der Gedanke des Weltfriedens ist aus der Klassik, aus dem Weltreich der Humanität nicht wegzudenken. Man braucht auf Kant nur hinzuweisen. Goethes Werk umspannt auch darin die ganze weitverästete Entwicklung und schöpft sie voll aus, dass es von frühem kriegerischem Drang in die leidenschaftslose Höhe befriedeter Kulturgeltung aufsteigt." "But the world has not developed as Goethe believed it would develop," so konnte der Engländer J. G. Robertson in seinem wertvollen Büchlein *Goethe and the Twentieth Century* schon 1912 darlegen. Mit dem Gedanken der Weltkultur und Weltliteratur ist es Goethe ebenso wie Kant mit dem Weltfrieden ergangen. Goethe nun gar zum Zeugen für das kriegführende Frankreich von heute anzurufen, wie das F. Baldensperger in einem Aufsatz *Goethe et la guerre actuelle* tut,[1] ist unmöglich, weil es weder mit Goethes klarem Selbstzeugnis, z. B. zu Eckermann am 14. März 1830, noch mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung übereinstimmt.

Die Klassik ist von der Romantik überholt worden, im Gedanklichen wie im Poetischen, und natürlich zeigt sich das auch im Problem des Krieges. Das 19. Jahrhundert hat sich im Sinne der nationalen Romantik entwickelt, fort von Goethe und selbst von Schiller, wie das nunmehr Kleist verrät. Es führen einige starke Linien von Schiller zu Kleist, aber beider Kriegsauffassung und

[1] *Edda*, VII. 1917, S. 173-187.

entsprechende Kriegsschilderung zeigt den entscheidenden Gegensatz (Scherrer, S. 349 ff.). Schillers moralisches Denken fordert eine Begründung des Krieges, Kleist ist er elementar, in der menschlichen Anlage begründet, der grausame Vernichtungswille, zwecklos und schrankenlos. Schiller ist human und optimistisch, Kleist pessimistisch und dämonisch. Das lässt sich in beider Werk vergleichend verfolgen. Für Scherrers Untersuchung sind nur noch Kleists *Hermannsschlacht* und *Der Prinz von Homburg* besonders zu erwähnen. Neu an jener ist, " dass nirgends so entschlossen wie hier das Schlachtstück selbst als kriegführende Macht eingesetzt wird. Keine stärkere Verankerung in der Zeitgeschichte lässt sich denken." Keine Siegesfeier eines Klopstock oder Aeschylos, sondern " Aufruf künftigen Krieges, ein Sturmzeichen des aufziehenden Gewitters: agitatorische Kriegsdichtung." Und im *Homburg* wird aus dem Soldatenstück des 18. Jahrhunderts ein Kriegsdrama grossen Stils, indem sich die Enge des bürgerlichen Schauspiels, z. B. in *Minna von Barnhelm* zum historischen Drama weitet, vom neuen geistigen Gehalt gar nicht zu reden; denn damit reicht Kleist nicht zu Lessing zurück, sondern an Hebbel und Ibsen heran. Von seiner meisterhaften soldatischen Charakteristik zeugt die Gestalt des Kottwitz, und die soldatische Frage wird national romantisch und märkisch-norddeutsch gelöst, jedoch immer im Kreise des berufsmässigen Soldatentums altpreussischer Tradition.

Scherrer nennt nun (S. 394) Kleist im Unterschied zu Schiller und Goethe den Sohn einer neuen Generation in seiner Anschauung vom Kriege, ohne das zeitgeschichtlich klarzumachen. Mir scheint, dieser Mangel erklärt sich aus des Verfassers Behandlung der Romantik im allgemeinen. Schon Wilhelm Dilthey [2] kennzeichnete die auf Goethe folgende dichterische Generation, von der er die wieder unterschied, in welcher Kleist und Arnim hervortraten. Klarheit in diesem Punkt konnte Scherrer dazu führen, mit Kleist zusammen Achim von Arnim und Fouqué zu nennen, was wiederum Kleists Stellung zum Kriegsproblem deutlicher gemacht hätte; denn Kleist gehört innerlich in diesem Punkt sicherlich zu den märkischen Romantikern. Die Geschichte der Berliner christlich-deutschen Tischgesellschaft etwa aus Reinhold Steigs Buch *H. v. Kleists Berliner Kämpfe,* 1901, wäre von grossem Wert gewesen. Auch in meiner eigenen Arbeit über Arnims geistige Entwicklung,

[2] *Das Erlebnis und die Dichtung*, 2. Auflage, Leipzig 1907, S. 312 f.

Leipzig 1912, finden sich Beziehungen von Kleist und Arnim verzeichnet. Arnim verdient ausserdem eigene Beachtung seiner Auffassung und Darstellung des Kriegsproblems. Reintechnisch dürfte nichts Neues herauskommen, wenn sich auch z. B. in *Halle und Jerusalem* (1811) ein regelrechter englisch-französischer Krieg abspielt; aber seine Stellungnahme zur Not der Zeit und zum Krieg gegen Frankreich, zum Staat und zur Soldatenfrage verdient mehr Raum als z. B. das Ritterstück des 18. Jahrhunderts. Arnim schwärmt nicht für den Krieg, aber er nimmt einen gewissen volkserziehlichen Wert an—hierin von Kleist verschieden, und ebenso grundverschieden ist seine Haltung Napoleon gegenüber. Der romantische Patriot Arnim hat ebenso wenig wie Kleist das geringste mit der unnationalen Klassik eines Schiller und Goethe zu tun, aber Nationalhass predigte er trotzdem nicht. Wie es in *Halle und Jerusalem* (S. 299) heisst: "Leichtsinnig sucht sich der gemeine Mensch des Feindes Kraft mit Lügen zu verkleinern. . . ." Man muss an die Kriegslyrik vor und in den Befreiungskriegen und die märkisch-preussische Heimatkunst der Kleist und Arnim u. a. anknüpfen, wenn man dem Kampf- und Kriegsproblem im Drama des 19. Jahrhunderts nachgeht. Man muss aber vorher auch die starken Zusammenhänge sehen, die zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik bestehen, d. h. beide Bewegungen geistig schärfer erfassen. An Scherrers Arbeit lässt sich erläutern, was Oskar Walzel mit der analytischen und synthetischen Literaturforschung meint, warum er seit einem Jahrzehnt gegen die einseitige stoffgeschichtliche und auch bloss zeitgeschichtliche, biographische Forschung eintritt und die Synthese einer höheren literarischen Kritik fordert. Die synthetische Literaturforschung verfolgt nach ihm Gedanken, Lebensprobleme und Formen auf dem Wege von Individuum zu Individuum, Ketten von Beziehungen, "innerhalb derer das künstlerische Erlebnis, das tiefste Geheimnis dichterischen Schaffens, innerhalb derer die spontane Leistung der Phantasie zu keiner Beeinträchtigung kommen soll." [3] Scherrer gibt keineswegs nur Stoffsammlungen, aber was darüber hinausgeht, entbehrt der klaren geistigen Durchdringung. Was hat Tieck in einem Kapitel mit Kotzebue und dem Theatergötz zu schaffen,

[3] "Analytische und synthetische Literaturforschung," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, II. Jahrgang, Heft 6, Juni 1910, S. 333. Vgl. dazu Léon Polak, "Stoff, Gehalt und Form," *Neophilologus*, vol. IV, No. 1, S. 33 ff.

und Kleist zwischen *Jungfrau von Orleans* und *Faust II. Teil?* Tiecks ernste Kriegsdramatik, die Scherrer S. 245; 308 u. a. verständnisvoll betrachtet, steht unbegründet da, wenn man sein Verhältnis zum Sturm und Drang und innerhalb der Romantik zu den Schlegels und zu Kleist und Arnim nicht begreift. Vieles der Stoffanalyse erschiene bei Scherrer berechtigt, wenn es zum nötigen Verständnis des Erlebnisses und des geistigen Gehaltes leitete. Statt dessen muss man sich aus den verschiedenen Kapiteln einzelne an sich gute, aber innerlich zusammenhanglose Bemerkungen zusammensuchen. Es genügt z. B. nicht, dass nach Scherrer, S. 56, Klopstocks Schlachtpoesien "aus einem tiefen Verhältnis zu Kampf und Waffentat" erwachsen, oder dass in *Götz* "das Erlebnis der neuen Generation seine höchste Gestaltung gefunden" (S. 86). Das innere und äussere Wie ist hier von Bedeutung, die Frage, wo der Dichter in der Tradition steht, wo nicht, und wie weit er die Stimmung der Zeit mitschafft oder ausdrückt. Die Erklärung (S. 76 ff.), die Helden des Sturmes und Dranges dürsteten nach kriegerischen Taten, "trotzdem, oder besser, weil die Zeit friedlich ist" klingt nichtssagend. Hier liegt ein wichtiges Seelenproblem vor und ein literarisches Problem, dessen Lösung interessante Lichter auf Empfindsamkeit, Sturm und Drang und Romantik wirft. Die gelegentliche Sentimentalisierung des Soldatentums andererseits, z. B. bei Kotzebue, Schiller und Kleist wird von einer gewissen Seite des deutschen Charakters her zu erklären sein, ähnlich wie der historische Illusionismus, der so eigentümlich deutsche Werke schafft wie *Egmont, Jungfrau von Orleans* und *Prinz von Homburg*. Otto Ludwig hat eben diese Frage bei Schillers *Wallenstein* (Scherrer, S. 290 ff.) zur Kernfrage der Tragödie erhoben. Was Kuno Fischer in seinem Aufsatz über *Die Selbstbekenntnisse Schillers* als die Lebensfrage des Dichters hinstellt, ob er seine ideale Weltanschauung mit der geschichtlichen wird versöhnen können, gilt für jeden Dichter historischer Gestalten und Zeiten. Auch hier täte noch Klarheit not; Wort und Begriff der sogenannten poetischen Lizenz bedürfen der geistigen Durchleuchtung. Nebenbei bemerkt, die Sentimentalität wäre eine dankbare Aufgabe für die vergleichende Literaturforschung, sie findet sich in allen Literaturen gleich und doch so verschieden. Und ähnlich national und zeitlich bedingt ist die kritische Haltung dem Problem des Kriegs und der Wehrmacht oder Problemen wie der Subordination (S. 233 u. a.) gegenüber; interessant ist hier das

Verhalten der "Soldatenkinder" Schiller und Kleist (S. 260 f.; 327), verschieden nach Temperament und politischem Verständnis, nach Weltanschauung und Erlebnis. Einen anderen Gegensatz bilden Lenz und Schiller (S. 138 ff.; 272), und wieder geht hier eine Linie vom Stürmer und Dränger zu Romantikern wie Tieck, Kleist und Arnim. Einige hierhergehörende Bemerkungen Scherrers über die verschiedenen Philosophien des Krieges bleiben leider in Anmerkungen vergraben.

Wertvolle Einzelergebnisse für die Theatergeschichte hätten bei Scherrer auch durch einige grundsätzliche Erörterungen verbunden werden können. Wieweit darf die Schaulust im Punkte Kriegsdrama befriedigt werden? Technische Ziele, Mittel und Grenzen; der Unterschied von theatergemäss oder bühnenrecht und theatralisch usw. Ein Wort über das Festspiel und den Einfluss der Oper auf die technische Entwicklung des Kriegsdramas wäre gleichfalls am Platz gewesen. Und eine Korrektur: S. 211, Anm. 47, erwähnt Scherrer das Programm eines "Instrumental-Tonstücks, eine Bataille vorstellend" zum Beweis, was auf musikalischem Gebiet in jener Zeit möglich war. Der Verfasser scheint die volkstümliche sogen. Schlachtmusik in deutschen Gartenkonzerten nicht zu kennen. Das melodramatische Element beim Schlachtendrama hat eine innere Begründung.

Und wie der Krieg als Vorwurf der Tragödie ganz natürlich zum Anfang der Untersuchung betrachtet wurde, so hätte sich als Schlusskapitel wie von selbst die Kritik am Theaterkrieg ergeben. Die Parodie von der *Prinzessin Pumphia,* Wien, 1756, bis zu W. Schlegels *Ehrenpforte* und Tieck, Brentano und Immermann gehörte hierher, und zwar zusammengefasst anstatt wieder übers ganze Buch zerstreut (S. 34 ff.; 47, 154, 223 ff. u. a.). Und als Einzelheit sei Kotzebues *Cleopatra* (1803) als erwähnenswerter Vorläufer von Bernard Shaws *Caesar and Cleopatra* vermerkt.

Bleibt die letzte Frage, nämlich nach der deutschen Form. Scherrers "Ergebnisse," S. 392 ff., wollen darauf bestimmt antworten. Es handle sich innerhalb der Entwicklung des Dramas um eine Auseinandersetzung des shakespearischen mit dem französischen Tragödienideal, und es sei zu zeigen, "wie sich aus weltliterarischen Polaritäten die deutsche Form langsam heranbildet. . . . In der Antike noch nicht gegeben und zugleich der shakespearischen Ungebundenheit fremd, der neuen angestrafften Form vorbehalten ist die spezifisch dramatische Organisierung des

Krieges." Das ist im Laufe der Untersuchung bereits weiter ausgeführt worden, immer im Vergleich mit dem nichtdeutschen Drama. Insbesondere Shakespeare wird als ausschlaggebend für "die kriegerischen Sachmotive" bezeichnet, während seine formale Wirkung nur streckenweise anerkannt wird. Im Tieck-Kapitel (S. 251) wird "die Tendenz zur Stimmung" oder die lyrische Absicht im Drama als "das entscheidende Shakespeare-Erlebnis des Romantikers" gekennzeichnet. Ob zu Recht, bleibe dahingestellt. Aber wenn S. 79 ff. und 250 ff. das Abrücken des jungen Goethe und Tiecks von Shakespeare besprochen wird, handelt es sich um mehr als die reine Frage der Bühnenmässigkeit, ich meine vielmehr tiefe wesentliche nationale Unterschiede in Charakter und Kunst, wovon man bisher in den landläufigen Forschungen noch nicht viel weiss. Das erklärt sich wohl aus dem Mangel an Auslandkenntnis und an der Einsicht, dass man ohne jahrelangen lebendigen Umgang mit dem Ausland nicht vergleichende Literaturgeschichte treiben kann. Auch die schöpferische literarische Kritik will erlebt sein. Um nun den deutschen Formwillen zu verstehen, braucht man m. E. nicht erst die verschiedenen Künste wechselseitig zu studieren, wenn das auch wie alles fruchtbar zu machen ist, wie Oskar Walzel in seinem neuesten Aufsatz über die künstlerische Form der deutschen Romantik zeigt.[4] Schon mit dem reinliterarischen Stoff—z. B. in Scherrers Sammlung—, etwa der Entwicklungslinie Götzdichter, Maler Müller, Friedrich Schlegel, Tieck, Arnim kann man zur Erkenntnis der reindeutschen Form geführt werden, als der Form, die den Reichtum des Lebens ausdrücken will ohne vorbedachte und sogen. allgemeingültige Gestaltungsmöglichkeiten. Mit Recht sieht Walzel (a. a. o. S. 138) diesen deutschen Formwillen in einunddemselben Streben des Sturmes und Dranges und der Romantik; jener versucht es im Sinn der Eindruckskunst, diese auf idealistischer Grundlage. Von hier aus ergäbe sich das Problem des Undeutschen in Kleist, an der Auffassung und Darstellung des Krieges zu erläutern, undeutsch hier in dem Sinne gebraucht, in dem man z. B. Byron, Browning oder Shaw unenglisch nennt.

F. SCHOENEMANN.

Harvard University.

---

[4] *Neophilologus*, 1919, vol. IV, No. 2, S. 115 ff.